

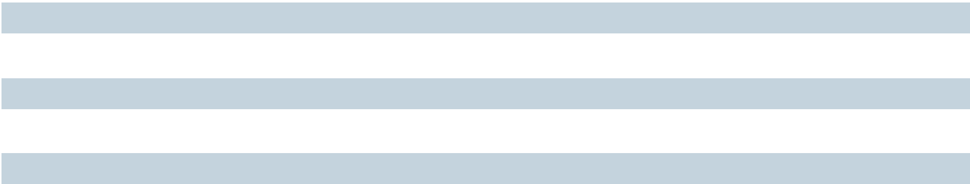
edward albee

Por William Flanagan, 1966

La entrevista se llevó a cabo un caluroso y húmedo 4 de julio en la pequeña y atractiva casa de campo de Albee, en Montauk, Long Island. Si uno conoce su lujosa casa de Greenwich Village, en Nueva York, la casa de campo resulta dramáticamente modesta en comparación. Con la excepción de una elegante cancha de tenis recién construida (de la que el dramaturgo se enorgullece mostrando un placer desconcertantemente infantil), y una escultura de Henry Moore de tamaño incongruentemente grande situada en los altos de una terraza que domina el paisaje del mar, la simplicidad del lugar da la impresión de que la noticia de la riqueza que le ha reportado su obra no ha llegado al dramaturgo en su residencia de Montauk. Sin embargo, es en su casa de campo donde Albee parece sentirse más cómodo.

Albee estaba vestido de manera levemente informal y desaliñada. Todavía no se había afeitado, y su corte de pelo neoeduardiano se veía desordenado y húmedo. Parecía, tal como lo exigía el clima de la tarde, un poco incómodo.

El entrevistador y el entrevistado han sido amigos y colaboradores, como compositor y escritor, alrededor de dieciocho años. Pero el estilo reservado, distante y elegantemente protegido que Albee ha mostrado ante la prensa entró en acción después de formulada la primera pregunta... aunque tal vez fue penetrado intermitentemente durante el curso de la conversación.



edward albee

¿Por qué decidió convertirse en dramaturgo? Usted escribió poemas con notable éxito, y luego repentinamente decidió escribir una pieza teatral, *Historia del zoo*.

–Bien, cuando tenía seis años decidí no que *iba* a ser, sino, con mi habitual modestia, que *era* escritor. Así que empecé a escribir poesía cuando tenía seis años y dejé de hacerlo cuando tenía veintiséis porque estaba mejorando un poco, pero no gran cosa. Cuando tenía quince años escribí setecientas páginas de una novela increíblemente mala... es un libro muy divertido que todavía me gusta mucho. Después, a los diecinueve, escribí unas doscientas páginas de otra novela, que tampoco era muy buena. Todavía estaba decidido a ser escritor. Y como era escritor, y ya tenía veintinueve años y no era un poeta muy bueno ni un novelista muy bueno, pensé que probaría escribiendo una pieza teatral, que parece haber resultado un poco mejor.

–La noticia más importante sobre usted en este momento, supongo, sería el éxito de la película *¿Quién le teme a Virginia Woolf?* La aprobación del Production Code resultó difícil, pero aparentemente usted la aprobó por su cuenta.

–Cuando la obra fue vendida al cine, me puse un poco aprensivo con respecto a lo que pasaría. Supuse que pondrían en ella a Doris Day, y tal vez a Rock Hudson. Y también fui un poco aprensivo con respecto al verdadero elenco. Especialmente por Elizabeth Taylor. No me causaba aprensión la presencia de Richard Burton en la película, pero me parecía un poco raro que Elizabeth Taylor, que tiene poco más de treinta años, representara a una mujer de cincuenta y dos años.

–En un momento también le causó aprensión Mike Nichols, el director.

–Me resultaba curioso que hubieran elegido a un hombre que nunca había hecho una película antes y que se había ganado su reputación dirigiendo farsas en Broadway, por qué lo eligieron a *él* como director para que convirtiera una pieza teatral seria en una película. Creo que me enteré de la respuesta: como es inocente en ese medio no sabe cómo cometer los errores habituales. Tenía otra cantidad de razones para ser aprensivo. Todos sabemos lo que le hacen a un libreto cuando va a Hollywood. Cuando vi la película en Hollywood dos o tres meses antes de que fuera estrenada, quedé conmovido y enormemente complacido con ella, supongo que un poco por alivio. Pero más que eso, descubrí que no habían escrito ningún guión cinematográfico, que la obra estaba allí casi palabra por palabra. Unos pocos cortes aquí y allá. Unas pocas simplificaciones.

–A propósito, ¿cuándo se le ocurrió el título *Quién le teme a Virginia Woolf*?

–Había una taberna –ahora tiene otro nombre– en 10th Street, entre Greenwich Avenue y Waverly Place, que se llamaba no me acuerdo cómo en una época, ahora se llama de otro modo, y en ella tenían un gran espejo en el bar de abajo, donde la gente solía escribir cosas. En un momento, más o menos en 1953, 1954, creo que era... mucho antes de que ninguno de nosotros empezara a hacer algo, estaba allí una noche, bebiendo una cerveza, y vi "¿Quién le teme a Virginia Woolf?" garrapateado con jabón sobre ese espejo. Cuando empecé a escribir la obra, me acordé de eso. Y, por supuesto, quién le teme a Virginia Woolf significa quién le teme al gran lobo malo*... quién teme vivir la vida sin las falsas ilusiones. Y me pareció que era una típica broma universitaria, intelectual.

–Con la filmación de *¿Quién le teme a Virginia Woolf?*, recurre la evaluación, repetida con frecuencia, de que se trata de una obra sobre cuatro homosexuales que, en nombre de los convencionalismos, han sido disfrazados como heterosexuales. No recuerdo que usted haya hecho ningún comentario o declaración pública con respecto a esta interpretación de la obra.

–Ese comentario apareció por primera vez en la época en que se produjo la obra. A mí me fascinó. Supongo que me molestó en dos aspectos: primero, nadie se molestó jamás en preguntarme a *mí* si era cierto; segundo, los críticos y columnistas no hicieron ningún intento de documentar esa afirmación con el texto de la obra. Los hechos son simples: *¿Quién le teme a Virginia Woolf?* fue escrita sobre dos parejas heterosexuales. Si yo hubiera querido escribir una obra sobre cuatro homosexuales, lo habría hecho. Entre paréntesis, es interesante que cuando el crítico cinematográfico de *Newsweek* afirmó que entendía que la obra había sido escrita sobre cuatro homosexuales, le escribí una carta sugiriéndole que comprobara su información antes de publicar esas especulaciones. El contestó diciendo, en realidad, dos cosas: primero, que todos sabemos que un crítico es mucho mejor juez de las intenciones del autor que el autor mismo; segundo, que ver la obra como si fuera sobre cuatro homosexuales era la única manera en que podía seguir viviendo con ella, refiriéndose a que no podía aceptarla como un examen válido de la vida heterosexual. Bien, estoy seguro de que todas las actrices, desde Uta Hagen hasta Elizabeth Taylor, que han interpretado el rol de Martha, quedarían absolutamente atónitas al enterarse de que han estado interpretando a hombres. Para decirlo más brevemente, *¿Quién le teme a Virginia Woolf?* no fue escrita sobre cuatro homosexuales. Y se podría decir algo más: si *¿Quién le teme a Virginia Woolf?* hubiera sido una obra acerca de cuatro homosexuales disfrazados de heterosexuales, el único estándar crítico válido que podría haberse empleado sería preguntarse si esa licencia de caracterización compleja resultaba destructiva de la validez de la obra de arte. Una vez más volvemos a la cuestión de la responsabilidad de los críticos de discutir una obra de arte, no en arbitrarios términos freudianos, sino en términos estéticos. Sólo el crítico más inexperto o inseguro, o directamente estúpido, podría cuestionar la obra de Proust, por ejemplo, a causa de la transposición que hizo el escritor de los sexos de los personajes. Sería como desmerecer las esculturas de figuras masculinas de Miguel Angel a causa de las supuestas inclinaciones de ese artista. Entonces, si el año próximo aparece, digamos, una obra que los críticos, en su sabiduría, consideran como una pieza homosexual disfrazada, será mejor que recuerden que el juicio último de una obra de arte, ya sea una obra de arte o una obra menor, debe elaborarse exclusivamente en función de su éxito artístico y no en adivinanzas freudianas.

–¿A qué dramaturgos contemporáneos admira particularmente? ¿Cuáles cree que han ejercido especial influencia sobre usted, y de qué manera?

–El único dramaturgo vivo a quien admiro sin ninguna reserva es Samuel Beckett. Tengo sentimientos raros con respecto a todos los demás. Hay una cantidad de dramaturgos contemporáneos a los que admiro enormemente, pero eso no es para nada lo mismo que decir que ejercen influencia sobre mí. Admiro mucho la obra de Brecht. Admiro buena parte de la obra de Tennessee Williams. Admiro algunas obras de Genet. La obra de Harold Pinter. Admiro mucho las obras de Cordell, aunque no creo que sean muy buenas. Pero en cuanto a la influencia, la cuestión es difícil. He leído y visto cientos de obras, empezando por Sófocles hasta el presente. Como dramaturgo supongo que de una manera o de otra he sido influido por cada una de las obras que conozco. La influencia es una cuestión de selección... tanto de aceptación como de rechazo.

–En una cantidad de artículos se menciona la influencia que tuvo sobre usted –directamente o por ósmosis– el teatro de la crueldad. ¿Qué siente usted con respecto al teatro de la crueldad, o con respecto a las teorías de Artaud en general?

–Permítame responder de esta manera. Hace unos cuatro años hice una lista, para mi propia diversión, de los dramaturgos, los dramaturgos contemporáneos, de los que los críticos decían que habían ejercido influencia sobre mí. Consigné veinticinco. La lista incluía a cinco dramaturgos cuya obra no conocía, así que leí a esos cinco dramaturgos y por cierto *ahora* sí que puedo decir que he sido influido por ellos. El problema es que la gente que escribe estos artículos encuentra inevitables similitudes en personas que escriben en la misma generación, en el mismo siglo y en el mismo planeta, y los ponen a todos en el mismo grupo.

–Frente a la experiencia que tuvo con *Tiny Alice*, el escándalo crítico y las diferentes interpretaciones y todo eso, si tuviera que volver a escribir esa obra, ¿cree que resultaría muy diferente?

–Es imposible saberlo. Ocurre algo curioso. Al cabo de un año de haber escrito una obra, me olvido de la experiencia de haberla escrito. Y ya no podría revisarla o reescribirla por más que lo quisiera. Hasta ese momento, estoy tan involucrado con la experiencia de haber escrito la obra, y con su naturaleza, que no puedo distinguir los defectos que pueda tener. El único momento de clara objetividad que encuentro es el momento de mayor calor crítico... de calor autocrítico, cuando estoy escribiendo. A veces creo que para mí la experiencia de una obra termina cuando termino de escribirla. Si no fuera por la necesidad de ganarme la vida, no sé si haría producir las obras. En los dos o tres o cuatro meses que me lleva producir una pieza teatral, encuentro que la realidad de la obra está mucho más viva para mí que lo que se supone es la realidad. Estoy muchísimo más involucrado en la realidad de los personajes y en su situación que en la vida cotidiana. La implicación es terriblemente intensa. Siempre descubro, en el transcurso del día que he pasado escribiendo, después de tres o cuatro horas de intenso trabajo, que tengo una espantosa jaqueca, y debo detenerme. Como mi implicación, tanto creativa como autocrítica, es tan intensa, tengo que detenerme.

FOCUS



–¿Por qué eligió los nombres George y Martha? ¿Como los Washington? ¿Qué le pareció el descubrimiento de Arthur Schlesinger, quien afirmó que con esos nombres era obvio que usted había escrito un paralelo del dilema sociopolítico norteamericano?

–Hay unas pocas bromas locales y privadas. Sin duda, di a los dos personajes protagónicos de *Virginia Woolf* los nombres de George y Martha porque en la obra existe –no es su punto más importante, pero ciertamente existe– el intento de examinar el éxito o el fracaso de los principios de la revolución americana. Algunas personas, que tienen inclinaciones históricas y sociológicas, lo descubren. Ahora bien, en una obra –una vez más *Virginia Woolf*–, di a un hombre muy viejo el nombre de "Little Billy", mejor dicho, "Crazy Billy". Y lo hice porque como *usted* recordará, señor Flanagan, usted solía repartir telegramas para la Western Union, y usted es muy viejo y se llama Billy. Cosas así... muchas de ellas ocurren en las obras. En *Historia del zoo*, llamé Peter y Jerry a dos personajes. Conozco a dos personas llamadas Peter y Jerry. Pero después empezaron a aparecer en los periódicos las notas sabias, y por supuesto se supone que Jerry es Jesús... algo mucho más interesante para el público, supongo, que la verdad.

–¿Cuánto dura el proceso de reflexión sobre una obra?

–Generalmente pienso una obra durante un período que va de los seis meses al año antes de sentarme a escribirla.

–La piensa entera, o...

–Pienso *sobre* ella. Aunque con frecuencia se me acusa de no pensar nada por anticipado, pienso sobre eso. Es cierto que no empiezo con una *idea* para una obra... en otras palabras, no empiezo con una tesis alrededor de la cual construir la obra. Pero sé bastante acerca de la naturaleza de los personajes. Sé bastante acerca del ambiente. Y sé más o menos lo que va a ocurrir en la obra. Sólo cuando me siento a escribirla descubro exactamente lo que los personajes van a decir, cómo van a pasar de una situación a otra. Cómo van a comportarse exactamente en la situación para producir el resultado predeterminado... Si no lo hiciera así, no podría darles a los personajes la libertad de expresión necesaria para que sean tridimensionales. De otro modo, escribiría un tratado, no una obra teatral. Por lo general, la manera en que escribo consiste en sentarme ante la máquina después de ese año de lo que se supone es reflexión, y escribo una primera versión bastante rápido. La leo. Hago algunas correcciones con lápiz, cuando pienso que está mal el ritmo de los parlamentos, por ejemplo, y después vuelvo a mecanografiar todo. Y al hacerlo descubro que agregaré uno o tal vez dos parlamentos más. Ocurrirán una o dos cosas más, pero no demasiado. Generalmente lo que escribo primero es aquello con lo que empezamos los ensayos, la mayoría de las selecciones y decisiones ya se han producido antes de sentarme ante la máquina de escribir.

–Una vez que empieza, ¿usted avanza constantemente desde el principio hasta el final, o da rodeos, componiendo primero una escena, luego otra? ¿Y qué le ocurre con las líneas de telón final? ¿Hay una construcción consciente dirigida hacia el final de cada acto?

–Para bien o para mal, escribo la obra del principio al fin... desde lo que considero el principio hasta lo que considero el final. En cuanto a las líneas de telón, supongo que hay dramaturgos que construyen hasta llegar a ellas. No creo que yo lo haga. En cierto sentido, es la misma elección que hay que hacer cuando uno se pregunta cuándo empezar una obra. Y cuándo terminarla. Las vidas de los personajes han existido antes del momento elegido por uno para comenzar la acción de la obra. Y esas vidas van a continuar después que baje el telón final de la obra, si es que uno no los mató. Una obra es un paréntesis que contiene todo el material que uno cree que debe contener de acuerdo con la acción de la obra. ¿Dónde se termina eso? Donde los protagonistas parecen haber llegado a una pausa... donde parecen desear detenerse... bastante semejante, diría, a la construcción de una pieza musical.

* *Juego de palabras en inglés, por la semejanza fonética entre* Who's afraid of Virginia Woolf *y* Who's afraid of the big bad wolf. *(N. de la T.)*

Este fragmento pertenece a la serie Los reportajes de The Paris Review *y se reproduce por gentileza de Editorial El Ateneo.*

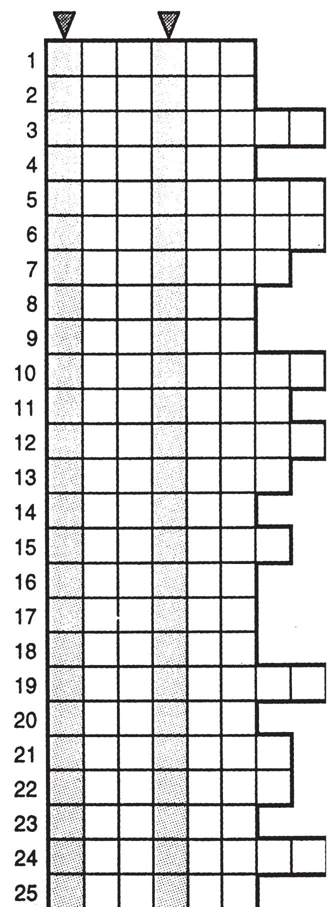
VERANO12 juegos

ACROSTICO

Encuentre las palabras definidas y escríbalas en el diagrama, a razón de una letra por casilla. Al terminar, en las columnas destacadas con flechas quedará formada una frase. Como ayuda, damos la lista de sílabas que componen las palabras.

DEFINICIONES

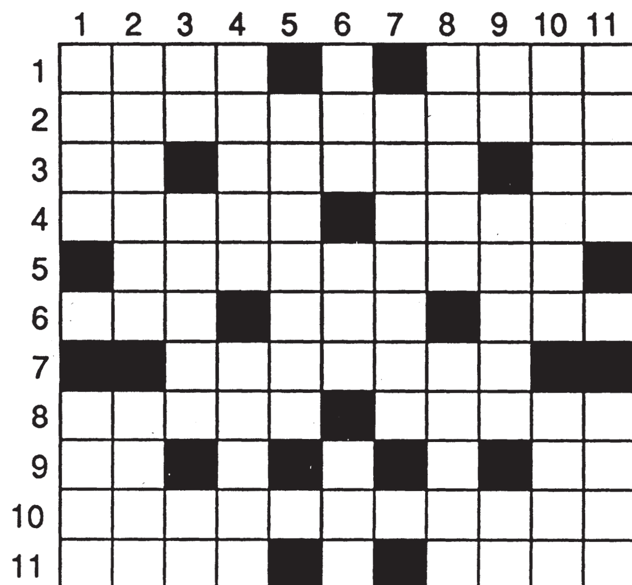
1. Parte inferior de una puerta.
2. Que tiene nudos.
3. Del Olimpo.
4. Documento citatorio.
5. Temeroso.
6. Dar, otorgar.
7. Exterior.
8. Defecto visual.
9. Aceitoso.
10. Solitario.
11. Influencia.
12. Carcajada.
13. Compatriota.
14. Curva que describe un astro alrededor del sol.
15. Tiempo de gobierno de un rey.
16. Echar levadura a la masa del pan.
17. Desaguar.
18. Parte líquida de la sangre y la linfa.
19. Difícil de comprender.
20. Pieza en la que ajusta el tornillo.
21. (De) De soslayo.
22. Quitar la honra y el buen nombre.
23. Planta comestible.
24. Entrar profundamente.
25. (Thomas Alva) Célebre inventor.



SILABAS

a, a, a, abs, bi, bral, ca, ce, cé, cel, co, da, dar, di, do, do, do, du, E, en, ex, fa, fi, flu, fluir, ga, gar, í, in, in, jo, la, le, leu, lím, lo, lón, ma, mar, mio, na, ne, no, no, nu, o, o, o, ór, pai, pe, pi, pí, plas, re, re, re, rei, ri, sa, so, so, so, so, so, son, ta, ta, ter, tra, trar, tre, tru, tuer, um.

CRUCIGRAMA



HORIZONTALES

1. Especie de manto turco (pl.)./ Palma de Filipinas
2. Falta de vigor (pl.).
3. El uno en la baraja./ (Americanismo) Calabaza, árbol y vasija hecha con su fruto (pl.)./ Letra griega.
4. Ataque desordenado de indios./ Prenda suelta y sin mangas (pl.)
5. Plantas acuáticas de la familia de las ninfeáceas.
6. Yunque de los plateros./ Otorguen./ Hijo de Jacob.
7. Delineará.
8. Que niegan la existencia de Dios (fem.)./ Existirán.
9. Símbolo del radio./ Símbolo del lantano.
10. Propios del acróbata.
11. (Alejandro) Filósofo y médico argentino, autor de "La libertad creadora"./ Soplo ligero de aire.

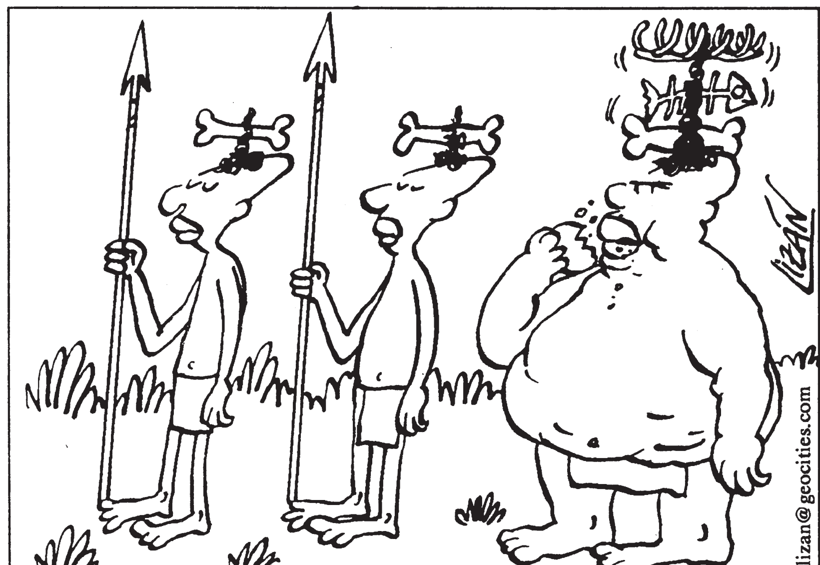
VERTICALES

1. (Adolphe) Autor del ballet "Giselle"./ Aguardiente de leche agriada.
2. Espacio entre dos surcos paralelos que se hacen con el arado./ Trozo de madera corto y grueso.
3. Prefijo: separación./ (Marina) Este./ Iniciales del actor Redford.
4. (... Bolívar) General y estadista venezolano./ De rabo chico o cortado.
5. Que tienen lana (fem.).
6. Horno metalúrgico./ Gorro de fieltro usado por los moros./ Dinastía china que reinó del 206 AC al año 220 DC.
7. Las más antiguas de una comunidad.
8. Asentar sobre una base./ Propio de un rey.
9. Abreviatura de usted./ Juntar, unir./ Símbolo del cromo.
10. Vuelve a pasar./ Planta de jugo amargo.
11. Diosa egipcia, mujer de Osiris./ Familiarmente, nariz grande.

SIETE ERRORES

Encuentre las siete diferencias.





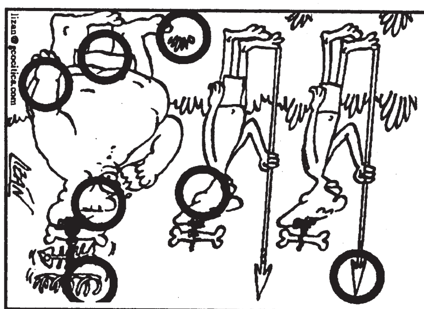
SOLUCIONES

ACROSTICO

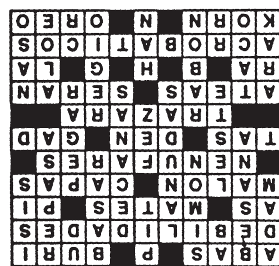
1. UMBRAL / 2. NUDOSO / 3. OLIMPICO / 4. CEDULA / 5. RECELOSO / 6. ENTREGAR / 7. EXTERNO / 8. MIOPIA / 9. OLEOSO / 10. RETRAIDO / 11. INFLUJO / 12. RISOTADA / 13. PAISANO / 14. ORBITA / 15. REINADO / 16. LEUDAR / 17. AFLUIR / 18. PLASMA / 19. ABSTRUSO / 20. TUERCA / 21. REFILON / 22. INFAMAR / 23. ACELGA / 24. PENETRAR / 25. EDISON.

„Uno cree morir por la patria pero muere por los industriales." Anatole France

SIETE ERRORES



CRUCIGRAMA



A	B	A	S	■	P	■	B	U	R	I
D	E	B	I	L	I	D	A	D	E	S
A	S	■	M	A	T	E	S	■	P	I
M	A	L	O	N	■	C	A	P	A	S
■	N	E	N	U	F	A	R	E	S	■
T	A	S	■	D	E	N	■	G	A	D
■	■	T	R	A	Z	A	R	A	■	■
A	T	E	A	S	■	S	E	R	A	N
R	A	■	B	■	H	■	G	■	L	A
A	C	R	O	B	A	T	I	C	O	S
K	O	R	N	■	N	■	O	R	E	O